

ARTICOLO PRECEDENTE

[History](#)

ARTICOLO SUCCESSIVO

[Da "Frattura composta di un luogo" di Andrea Accardi](#)

Le Ri(e)mozioni di Edoardo Sant'Elia – Materiali per una fenomenologia delle narrazioni contemporanee

di **Daniele Ventre**

“Ogni epoca pretende i suoi miti, ogni mito modella la propria epoca”: così scrive Edoardo Sant'Elia nella prima pagina di Ri(e)mozioni novecentesche – Dieci saggi narrativi su dieci idee, pubblicato in questo abnorme 2019 per i tipi di Studium edizioni, e con questo aforisma lascia al lettore, già nell'incipit, la traccia di fondo della peculiare filosofia delle narrazioni contemporanee che con quest'opera va inaugurandosi, come originale programma di indagine saggistica della mitopoiesi del tempo attuale.

Dell'odierna funzione, e finzione, mitopoietica, a molta parte degli addetti ai lavori verrebbe fatto di parlare nei termini di un mito degradato dall'industria dell'entertainment, o con diagnosi più grave, secondo una linea di pensiero à la Furio Jesi, come di un ripescaggio tecnico di materiali arcaici e arcaizzanti, pseudo-tradizionali, malignamente riadattati all'ottica di un'ingegneria totalitaria del consenso politico di regime.

Questi due orientamenti di metodo, in sé e per sé del tutto legittimi e necessari, nel libro di Sant'Elia vengono collocati in una prospettiva di sfondo, in vista di un approccio non valutativo, ma meramente descrittivo-inquisitivo, dell'immaginario contemporaneo. Questa linea di inquiry culturale spassionata non esita a sporcarsi le mani con il materiale della letteratura d'evasione, con il fumetto, con la narrativa per l'infanzia, sedi in cui gli archetipi dell'immaginario umano sovente si depositano e si ritrovano cristallizzati, ma altrettanto spesso, a certe condizioni, perfino riscoperti nella loro dimensione più viva, qualora si prescindano per un attimo (o da un certo punto di vista, qualora ci si lasci appositamente guidare) dal sospetto che la finalità immediata del prodotto pop induce per sua intrinseca natura.

Così per esempio, in *Evasi dal tempo*, nel primo dei dieci saggi, tutti già pubblicati in una prima, differente versione sulla rivista *Il rosso e il nero*, che lo stesso Sant'Elia ha fondato e di cui ha diretto le attività fra il 1992 e il 1999, il tema ideale del rapporto fra l'uomo odierno e il tempo (storico ed esistenziale) è indagato, di primo acchito, attraverso il *moderner mythus double-face* di Peter Pan e di Superman. Il novecentesco sentimento del non-tempo è rappresentato, nei suoi due poli costitutivi, dal bambino che non vuole crescere, collocato in luoghi temporalmente atipici, in cui il corso del tempo è circolare o sospeso, e dal superuomo di massa collocato in una Metropolis i cui abitanti, lanciati nella corsa della frenesia urbana “non sono protesti... verso un futuro, essi stessi sono il futuro”. Il superuomo di massa e il bambino eterno non sono la forma moderna dell'eroe e dell'Urkind: l'eroe e l'Urkind, il bambino primordiale, appartengono a una realtà in cui il tempo storico ed esistenziale domina con la sua tragicità, fatta di conflitti permanenti, la cui conciliazione è apparente e transitoria. L'età dell'ottimismo industriale e postindustriale, il Novecento, pretende invece di creare un mondo in cui l'idillio regna incontrastato, e in cui si esorcizza il conflitto come il cambiamento. Il tempo del suo mito è quello dell'eterna infanzia (l'Urkind, il bambino primordiale, essendo per converso solo l'embrione di una teofania) o al più l'orizzonte del futuro definitivo, la sorridente fine della storia, il liberalismo ironico, l'idillio geopolitico e sociale definitivo di Fukuyama, uno scenario in cui il superuomo di massa non è lo Uebermensch inteso come uomo trasvalutato e trasvalutante, ma la sua parodia, l'umanità tecnicamente appagata degli ultimi uomini. In quest'ottica è facile ravvisare, dietro l'invenzione commerciale dei fumettisti Jerry Siegel e Joe Shuster, come dietro la fiaba di James Matthew Barrie, l'amara riflessione di un Fraser, il quale nell'esaminare *Il tempo*, una presenza sconosciuta, denuncia che “l'assenza di senso del tragico fra le masse del popolo e fra i loro leader ha trasformato il fato in un clown, il bene in una soddisfazione sorridente e il male in un diavolelto”.

Ci siamo soffermati tanto a lungo sul primo dei dieci saggi, e sulle implicazioni delle sue letture atipiche dell'immaginario comune, non per inerzia recensoria, ma per un motivo specifico: illustrare la nova methodus saggistica di Sant'Elia a partire dall'esempio più didascalico e pregnante. In una sorta di scenario figurale fatto di diapositive e snapshot in sequenza discontinua, secondo un processo che si rinviene in molta della narrativa più profonda e sperimentale degli anni centrali del secolo scorso, i mini-eroi pop e i grandi eroi e anti-eroi letterari descrivono una traiettoria non lineare tramite cui Sant'Elia enuclea la sua personale, quasi neo-dantesca, teoria di personaggi dell'inferno: è un inferno sorridente del non-senso, affidato alla prosa discorsivo-narrativa, lo spettacolo compassato di una distopia comoda da *Brave New World* huxleyano, ma pur sempre, a suo modo, un inferno.

Il girone dei transfughi del tempo, fra l'Everchild e il Superman ci fornisce l'immagine di un idillio illusorio, semprefuturo e sempreinfanzia -il mondo angoscioso degli Eloi e del Morlock di Herbert G. Wells può ben esserne il necessario compimento ultimo. Il dannato dantesco ha una nebulosa visione del futuro, sempre più appannata dal presentificarsi del domani. Nell'inferno novecentesco del sorridente non-senso, la visione è abbacinata dal futuro perpetuo e offuscata dal passato e dal presente che non trascorrono. La mancanza di senso e di sacro, che in *Cercasi sacro* disperatamente è sbazzata attraverso le sei tele dello Studio per un papa di Bacon, attraverso la beckettiana attesa di Godot, e dagli argomenti e contrario di un Chesterton, delina un altro, più profondo, girone, connotato non dalla banale assenza del divino, oggetto usurato di ogni predicazione strumentale, quanto dal disinteresse per il senso e dalla costruzione del feticcio surrogatorio, impastato di attesa perenne e parusia del deforme. Nei saggi dedicati alla Menzogna e all'Idiozia, nella parte seconda, alle figure positive, antitetiche, dell'hilarotragico Giorgio Manganelli e del tragicomico Eduardo de Filippo, orco divoratore di realtà e logos il primo, e fachiro ed equilibrista popolare della rappresentazione esistenziale il secondo, speleologo l'uno di verità deformi, costruttore l'altro di menzogne creatrici di verità, si oppone la saga dell'idiozia che celebra la sua apoteosi in *Forrest Gump*, sempre uguale a sé stesso, solido e coerente, e nelle allucinate *Vite brevi di idioti* di Ermanno Gavazzoni, dominate dalla dissociazione e dalla disintegrazione. Alla polarità dimensionale tempo e non-tempo e alla polarità dell'alto e del basso cognitivo fra menzogna e idiozia segue, nella logica non lineare del libro, la dialettica fra viaggio-straniamento e spaesamento-paura, il cui campo d'azione segna il momento culminante dell'inchiesta che Sant'Elia conduce nell'abisso dietro il quotidiano e l'immaginario, fra navigazione interiore ed esteriore, fra sindrome di Frankenstein, “reazione animalesca alla macchina”, e ritorno del rimosso, fra *Lo spirituale nell'arte* di Kandinsky e *L'isolario* di Ernesto Franco, fra gli incubi inconsci riemergenti di Lovecraft e l'incubo tecnologico dell'HAL 9000 di 2001, *Odissea nello spazio* librata dalla prosa scarna di Arthur C. Clarke al cinema ipermoderno di Stanley Kubrik. Il gioco delle polarità cognitive, esistenziali e temporali, prosegue nella duplicità dello sguardo e dell'ombra, fra la dimensione notturna di eroi del fumetto come il Batman di Bob Kane, postumano di massa dell'ambiguità, e l'archetipo dell'ombra come contorno-contrario del reale, dalle visioni delle Ombre di Gombrich al mito di Nala e Damayanti, per finire con il mito platonico della caverna, per cui le ombre sono effetto distorto e distorcente della proiezione remota e virtuale di una realtà che si configura come trascendente, formale, logica e soprastorica. Correlato dell'ombra come matrix, come punto generativo dell'illusorietà in rebus, è lo sguardo, come tentativo di sondare le ombre (magari da una hitchcockiana finestra sul cortile), ma anche come focus generativo dell'illusione che è nell'occhio di chi guarda. Punto d'approdo del descensus averni, che come sempre è terapeutico ed iniziatico, è il duplice scenario del sogno e della città. In *Il sogno*, una storia imperfetta, il sistema improprio dei dieci saggi di Sant'Elia celebra l'apice del suo metodo non lineare e volutamente desultorio, in una carambola di rimandi che dalle immaginazioni di Sturgeon e da *La storicità dei sogni* di Georg Steiner si squaderna per aperture di finestre ipertestuali, toccando a volo d'uccello il sogno dell'Agamennone omerico nell'Iliade, il sogno di Cartesio narrato da Baillet e il sogno di Tatiana nell'Onegin di Puškin. Corrispettivo esteriore del sogno è la Città-immagine, definita fra la Disneyland non-luogo esaminata dall'approccio socio-antropologico di Marc Augé, e i non-luoghi, utopie rivisitate, della fantascienza popolare alla *Star Trek*. Così il libro chiude la sua parabola investigativa sull'immaginario ipermoderno opponendo al non-tempo (o evasione dal tempo) del principio, il tema delle città irreali e iper-reali, non-luoghi, della fine.

Il paesaggio dell'immaginario che si compone, decompone e ricompone all'occhio del lettore dell'aurea raccolta di saggi di Edoardo Sant'Elia si costituisce infine come paesaggio urbano polimorfo, un non-luogo e un non-tempo di tutti i luoghi e di tutti i tempi, “città-immagine in bilico tra le seduzioni del tempo e i fantasmi della storia”.